

# MEMORIAL DE MARIA MOURA: O ROMANCE NA LINGUAGEM TELEVISIVA

**Maria Luiza Guarnieri Atik\***

*Resumo:* A adaptação de textos literários ou de peças teatrais para o discurso televisivo é um processo recorrente na história da televisão brasileira. Tal transposição apresenta-se de maneiras diferentes, pelas próprias características das linguagens e também pelas intenções e visões que circundam o seu estatuto nas artes e na sociedade. O presente estudo tem por objetivo examinar a releitura ou a recriação televisiva do romance de Raquel de Queiroz, *Memorial de Maria Moura* (1992), na minissérie homônima (1994), de autoria dos roteiristas Jorge Furtado e Carlos Gerbase, focalizando o modo como no processo de transposição constitui-se uma estética de narrativa audiovisual.

*Palavras-chave:* romance; minissérie; transposição.

■ **A** adaptação de textos literários ou de peças teatrais para o discurso televisivo é um processo recorrente na história da televisão brasileira. Tal transposição apresenta-se de maneiras diferentes, pelas próprias características das linguagens e também pelas intenções e visões que circundam o seu estatuto nas artes e na sociedade. Segundo Hélio Guimarães (2003, p. 91-92),

*[...] o processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais.*

O presente estudo tem por objetivo examinar a releitura ou a recriação televisiva do romance de Raquel de Queiroz, *Memorial de Maria Moura* (1992), na minissérie homônima (1994), de autoria dos roteiristas Jorge Furtado e Carlos Gerbase, e sob a direção de Denise Saraceni, Mauro Mendonça Filho e Roberto Farias.

A fortuna crítica sobre a teoria do cinema e sobre adaptações de romances ou peças teatrais é, hoje, bastante vasta. Teóricos e críticos procuram demonstrar as potencialidades artísticas do cinema, a sua relação com as demais artes ou, ainda, em que medida a linguagem cinematográfica se constitui em um artefato estético diferenciado dos demais. Dentre os teóricos e críticos, podemos citar os estudos desenvolvidos por Jacques Aumont, Jean-Claude Bernadet, Jean-Claude Carrière, Sánchez Noriega, Robert Stam, Ismail Xavier, Randal Johnson, Doc Comparato, que abordam questões cruciais, como fidelidade, intertextualidade, paródia, dialogismo multicultural, gênero, autoria, roteiro, arte da adaptação etc.

Os estudos recentes, sobre as relações entre literatura e cinema ou sobre a arte da adaptação, colocam em pauta algumas questões: quais convenções do gênero romanesco são transponíveis para o discurso cinematográfico? Quais convenções devem ser descartadas, transmutadas, suplementadas ou substituídas? Quais são as relações entre o texto-fonte e o texto-alvo, ou entre as artes e as mídias?

Se, em seus primeiros passos, o cinema preferiu seguir o modelo convencional dos romances do século XIX, contando uma história com começo, meio e fim, ao longo do século XX até os dias atuais, o discurso cinematográfico criou e consolidou uma linguagem própria, graças às novas tecnologias midiáticas, as quais lhe possibilitaram dinamizar o próprio texto literário em suas releituras ou em diferentes adaptações de um mesmo texto-fonte.

As mesmas questões podem ser colocadas em relação às adaptações de obras literárias para os formatos televisuais, tais como telenovelas, minisséries ou microsséries. A linguagem televisiva também absorveu formas de narrar que vêm de épocas remotas, reelaborando-as dentro da estética do fragmentário, do ponto de vista temporal, e da estética da interrupção e da repetição, do ponto de vista do discurso narrativo.

Mantendo o gênero folhetinesco do romance, a minissérie *Memorial de Maria Moura* traz novas formas de representações do discurso literário em seu processo de transposição, tão variadas quanto as possibilidades, típicas desse gênero. Não se propõe aqui apenas enfocar algumas dessas representações, mas examinar, ainda, como no processo de releitura do texto romanesco, por meio de imagens, enquadramentos, deslocamento de câmeras, vozes e sons, constitui-se uma estética de narrativa audiovisual em sua interpretação de significados e valores histórico-culturais.

Em relação às telenovelas, as minisséries apresentam um formato mais completo do ponto de vista estrutural e mais denso do ponto de vista dramático. As minisséries são produtos mais bem elaborados, uma vez que possuem um número menor de capítulos e um tempo maior para a sua produção e finalização. Dessa forma, o autor ou o roteirista podem reescrever e burilar a sua obra antes de colocá-la na telinha.

Como assinala Anna Maria Balogh (2002, p. 129), em *O discurso ficcional na TV*, a minissérie por ser

*[...] um formato muito mais fechado em termos estruturais, mais coeso, é certamente aquele que mais se aproxima dos ideais tradicionais de artisticidade assentados na profunda unidade estrutural do texto, na coesão interna e na pluralidade de leituras que abarcam os textos regidos pela primazia da função poética da linguagem.*

E, a seguir, Balogh (2002, p. 129) acrescenta que a extensão das minisséries brasileiras, compostas normalmente por vinte ou mais episódios,

*[...] se presta admiravelmente para a transposição de romances densos, para o aprofundamento da trajetória de personagens, para uma cuidadosa abordagem do universo passionnal que rege a relação entre conjuntos de personagens. Também representa um espaço para a abordagem de histórias longas, de diferentes gerações de famílias ou para o resgate simbólico que frequentemente se entrelaça com o enredo na obra de grandes autores [...].*

*Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, é um romance ambientado no sertão nordestino do século XIX, o qual assume a forma do romance-folhetim típico desse século. Entretanto, enquanto as heroínas daqueles folhetins originais apareciam como modelos do comportamento ideal para os preceitos da moral burguesa, a história da heroína brasileira contraria as normas da sociedade na qual ela está inserida, como também as próprias regras do formato no qual é contada.

Maria Moura vive em uma sociedade patriarcal, em que a mulher vive sob o jugo da dominação e da submissão. A figura masculina representa o equilíbrio familiar; o homem detém o poder, as posses, impondo regras, valores morais e sociais.

Três histórias ou três vozes discursivas se entrelaçam no discurso narrativo: a de Maria Moura, que de menina protegida transforma-se em uma mulher corajosa e destemida; a do Padre José Maria ou Beato Romano, cuja paixão trágica por Dona Bela obriga-o a fugir constantemente; e a de Marialva, que se apaixona pelo saltimbanco Valentim.

A tragédia familiar de Maria Moura começa logo após a morte de seu pai. A mãe, tentando preservar as terras herdadas e assegurar o futuro de sua filha, amasia-se com Liberato. Aquele que seria um possível benfeitor ou protetor da família mostra-se um homem ambicioso e violento. Após matar a própria concubina, forjando uma cena de suicídio, obriga Maria Moura a se tornar sua amante, expondo-a indiretamente ao rebaixamento moral e social.

Maria Moura rompe com os padrões de submissão reservado à mulher na sociedade patriarcal e opressora do nordeste brasileiro e inicia sua empreitada para eliminar o “padrasto”. Seduz Jardimino, um empregado da família, que executa o crime. A partir desse momento, Maria Moura opõe-se a todo tipo de tirania masculina, tornando-se uma mulher forte, poderosa e temida. Veste-se, age e toma decisões como os homens, os quais ela enfrentará em sua longa trajetória para conquistar as terras herdadas do avô na Serra dos Padres. Rachel de Queiroz retoma e reconfigura o tema da donzela-guerreira na figura de Maria Moura. Tema que foi amplamente explorado em inúmeros romances, desde a tradição ibérica, presente em *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olimpo, e na figura de Diadorim, em *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Maria Moura aproxima-se da donzela-guerreira, como também da figura do cangaço, não apenas pelas vestimentas masculinas, mas por participar do jogo

violento dos homens, pela liberdade conquistada e por impor, sobretudo, o poder de matriarca em sua luta pela justiça.

Segundo Ligia Chiappini (2002, p. 67-68), não há na obra de Rachel de Queiroz uma idealização do sertão ou da figura do cangaceiro, o que

*[...] se evidencia é o arbítrio e o roubo legitimados pela força e pelo prestígio do chefe. Maria Moura, Lampião de saias, confirma tudo isso, apenas com o complicador da sua ambiguidade – masculino-feminino – que vem à tona quando ela se apaixonou pelo homem que a trai e terá de matar.*

Na construção da personagem Maria Moura, pode-se apreender ainda o heroísmo inerente ao cangaceiro, tão difundido pelo imaginário popular. O cangaço é o caminho encontrado pela protagonista para tentar ingressar novamente no mundo oficial, uma vez que a morte dos pais representa a perda da família, da terra e da honra. Segundo Maria de Lourdes Barbosa (1999, p. 55), embora os objetivos de Maria de Moura “restringam-se a seu projeto pessoal, suas atividades ilegais transformam-na, aos olhos dos sertanejos da região, em uma heroína, que lhes dá a ilusão de esperança, por representar a oposição ao poder constituído”.

O travestimento da heroína no romance de Rachel de Queiroz é marcado por um discurso direto, categórico e imperativo, cuja força das palavras somada aos atos impede qualquer reação ou contestação de seus interlocutores, como podemos constatar no seguinte fragmento:

*Bati no peito:*

*– Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. Se eu disser que atire, vocês atiram; se eu disser que morra é pra morrer. Quem desobedecer paga caro. Tão caro e tão depressa que não vai ter tempo nem para se arrepender.*

*Não sei que é que tinha minha voz, na minha cara, mas eles concordaram, sem parar pra pensar. Ai eu me levantei do chão, pedi a faca de João Rufo, amolada feito uma navalha – puxei o meu cabelo que me descia pelas costas feito numa trança grossa; encostei o lado cego da faca na minha nuca e, de mecha em mecha, fui cortando o cabelo na altura do pescoço. Dei um nó na trança aparada e entreguei a João Rufo, junto com a faca:*

*– Guarde esse cabelo no alforje.*

*Os homens olharam espantados para meus lindos cabelos. Pareceu até que o Maninho tinha os olhos cheios de água. E eu desafiei:*

*– Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data na sesmaria da Fidalga Brites, na Serra dos Padres, Vamos lá, arreiem os animais (QUEIROZ, 2010, p. 83-84).*

O tema da donzela-guerreira, da heroína cangaceira, o ritual de travestimento, bem como os discursos de Maria Moura decorrentes de *flashbacks*, uma vez que se trata de um “memorial”, serão retomados na linguagem audiovisual, mas entrecortados e/ou alterados, obedecendo à ênfase dramática da adaptação. No romance, o travestimento se dá em três etapas: após vestir as roupas do pai, a metamorfose ganha uma maior concretude em relação ao modelo masculino pela expressão verbal e, logo a seguir, pelo rito de passagem do corte de cabelo. Na minissérie, a vestimenta masculina e o discurso verbal são também signos de masculinidade. Os cabelos compridos são, contudo, preservados, envolvidos por um turbante de cor terrosa semelhante ao da vestimenta, do cinturão e das

botas de couro. Mantém-se, assim, na maior parte da narrativa audiovisual, a ambiguidade feminino-masculina que marca o perfil da heroína. Entretanto, a feminilidade latente vem à tona na minissérie, quando Maria Moura, em sua primeira noite de amor com Cirino, solta as mechas do cabelo. A partir desse momento até o desfecho, Maria Moura continua se apresentando com as mesmas vestes masculinas, porém com os cabelos soltos, inclusive após a morte de Cirino, da qual foi a mandante.

Mesmo sem ocupar o papel da “mocinha romântica” tão comum no gênero folhetinesco, Maria Moura, nas narrativas literária e televisiva, é a grande heroína da história. Na Casa Forte, erguida ao pé da Serra dos Padres, ela funda uma nova sociedade e detém em suas mãos o poder de punir os que se submetem ao seu comando ou que lhe imploram por abrigo e proteção, como o fez o Beato Romano. Seus atos acabam sendo justificados pela mesma moral burguesa que perpassava os folhetins do século XIX.

Do ponto de vista dos relacionamentos amorosos, Maria Moura também não pode ser identificada com a figura da “jovem romântica”. Entretanto, a necessidade de um corpo masculino abre espaço para o seu envolvimento com Duarte, um homem leal e rude, a quem pode entregar o seu corpo, sem perder o seu poder de comando. Esse cenário altera-se com a chegada de Cirino, filho de um fazendeiro rico e poderoso, a quem Maria Moura aceita dar proteção. Sua aparência, cultura, inteligência e seus modos de um homem educado ao estilo europeu despertam, em Maria Moura, a princípio, certo interesse, o qual acaba por se transformar em uma grande paixão. No entanto, ao ser traída pelo sedutor Cirino, Maria Moura não esmorece e, mais uma vez, revela a sua grandeza de mulher forte, quando, mesmo sofrendo de paixão, pede a Valentim que o mate.

Na minissérie, o leal Duarte é vivido por Chico Diaz e o sedutor Cirino é interpretado por Marcos Palmeira. O contraste entre as duas personagens é muito bem explorado pelas falas, pelos gestos, pelas atitudes e pelo figurino. A fala, muitas vezes monossilábica, o comportamento contido e o tom terroso das vestimentas de Duarte são as marcas de sua rudeza e submissão. Em contrapartida, a fala macia e sedutora de Cirino, os cabelos loiros, a beleza física, as roupas ricas e bem talhadas, as camisas brancas, ornadas por rendas e babados, compõem a figura do típico e inescrupuloso conquistador.

Como destacamos anteriormente, três vezes se entrecruzam no processo narrativo. Marialva é a segunda voz feminina e desempenha, tanto no romance como na minissérie, o papel da “heroína romântica”, indispensável ao gênero folhetinesco. A história de amor de Marialva e Valentim, que se desenvolve paulatinamente no romance a partir do capítulo dez, é antecipada para os primeiros capítulos da minissérie. Mesmo sendo uma personagem secundária, a saga de Marialva é um importante contraponto na construção dos conflitos da trama narrativa. Ela representa o “avesso de Maria Moura”. Órfã de pai e mãe, ela vive sob a tutela dos irmãos Tonho e Ireneu, que dispõem de sua guarda, e sob a tutela da cunhada Firma, esposa de Tonho, que comanda a casa com firmeza e severidade. Como assinala Pacheco (2007, p. 38),

*[...] Marialva é a moça ingênua, submissa, que se casa virgem por amor. Ela é a voz da sociedade colonial, a reprodução do discurso vigente. O comportamento que, de certa forma, era o desejado de (senão imposto a) toda jovem 'de família' numa sociedade patriarcal.*

É com a ajuda de Rubina, escrava alforriada, e de seu filho Duarte, seu meio-irmão, que Marialva rompe com os laços de família, casando-se com o tocador de rabeca, Valentim. Desde o momento em que o conheceu, Valentim passou a estar presente nas lembranças de Marialva na figura de um príncipe encantado que iria libertá-la da clausura doméstica. Depois de três anos de casada, participando da dura e sofrida vida errante dos espetáculos mambembes da família do marido, Marialva busca a ajuda de Duarte. Graças a sua interseção, Marialva e Valentim passam a viver sob a proteção de Maria Moura, na fortaleza da Serra dos Padres.

A fuga dos jovens enamorados, tendo como ápice o casamento, a vida nômade de Marialva acompanhando Valentim e sua família nos espetáculos circenses são elementos muito bem explorados na trama da adaptação audiovisual, colocando em cena ora valores morais e religiosos, ora padrões sociais que regiam o cotidiano das pequenas cidades do nordeste brasileiro do século XIX, cujo poder das autoridades oficiais e dos coronéis ditavam as regras da sociedade patriarcal vigente.

Na minissérie, merece destaque a figura de Firma, personagem feminina que não tem propriamente voz na narrativa queiroziana. Nos quatro capítulos que formam o bloco narrativo de Tonho e Ireneu, Firma manifesta, algumas vezes, a sua opinião nas entrelinhas dos diálogos do marido e do cunhado. Poucas palavras que expressam o seu temperamento dominador, mesquinho e ávido em conquistar mais posses para a família. Para ela, as terras da órfã Maria Moura lhe pertenciam por direito. Nesse contexto social, a posse de terras significava não apenas poder econômico, mas, sobretudo, poder político e ascensão social. Firma induz Tonho e Ireneu a se apossarem das terras do Limoeiro. A narrativa feita pela voz dos irmãos, que representa o antagonismo masculino em relação à protagonista, encerrara-se de forma deceptiva, ambos estupefatos pelo fogaréu que envolveu a casa do Limoeiro e pelo assombro deles diante da coragem e da audácia de Maria Moura em incendiar o seu patrimônio.

Na narrativa televisiva, as ações de Tonho, Ireneu e Firma não se limitam às cenas iniciais. Se, em seus discursos, os irmãos admitem que as mulheres da família possuam algo diferente, o que as torna transgressoras em relação aos padrões da época, cabe à Firma se revelar ao longo dos episódios televisivos como a grande transgressora da família e vilã da história. Assumindo o papel de principal antagonista de Maria Moura, induz Tonho, Ireneu e seus comparsas a uma série de ações que oferecem futuros transtornos à protagonista. Os embates entre Maria Moura e os primos se desdobram em diferentes cenas de intensa ação dramática, que enfocam desde pequenas emboscadas a confrontos diretos em campo aberto. Firma, imbuída pelo desejo de vingança, passa a liderar o núcleo formado pelos vilões da história: o dos primos de Maria Moura e de Eufrásia, que deseja vingar a morte do sobrinho; e, indiretamente, a de seus opositores, liderado pelo Coronel Tibúrcio, pai de Cirino, que conta com o apoio do exército. De modo similar ao de Maria Moura, a personagem Firma, na minissérie, ascende ao grupo das mulheres que se destacam em meio à dominação de um sistema patriarcal. Ambas são construídas com a fibra dos sertanejos, e jamais fraquejam diante das adversidades. Fraquejar significa para elas a própria desonra. A energia e a força interior que movem a heroína e a vilã se refletem em outras personagens da trama televisiva com maior ou menor intensidade, em função da tensão dramática das sequências narrativas.

Na narrativa queiroziana, destaca-se, como assinalamos anteriormente, a voz do Padre José Maria, cujas memórias abrem tanto o trecho do romance como o da minissérie. É a partir do momento em que o Padre José Maria chega à fortaleza da Serra dos Padres, para pedir a proteção à Maria Moura, que a história de todos passa a ser contada em *flashbacks*. Dentre as vozes discursivas, é a do Padre José Maria, que, no decorrer da história, será metamorfoseado em Beato Romano por Maria Moura, que propicia o desencadear das lembranças da protagonista, levando-a a retroceder e resgatar memórias do passado. Memórias que se entrelaçam às do Beato e também às de Marialva, por meio de um processo contínuo de sobreposição de acontecimentos, vozes e imagens. Processo que será utilizado como o principal recurso na minissérie, possibilitando dar forma e concretude às lembranças muitas vezes mencionadas, entre um ou outro diálogo, pelos narradores do romance. Como exemplo, merecem destacar-se na minissérie a criação e a introdução de cenas que resgatam momentos felizes de Maria Moura ao lado do pai em sua casa, no distrito de Vargem da Cruz. A passagem do momento presente para o passado materializa-se aos olhos do espectador pela “especialização do tempo” ou pela “temporalização do espaço” empreendidas pela câmera. Assim, as primeiras imagens da infância de Maria Moura surgem na tela em branco e preto. Quando se inicia o diálogo entre o pai e a filha, as imagens ganham cores. Destaca-se ainda, nessa cena, a escultura de madeira da Serra dos Padres, talhada pelo pai da protagonista, que lhe possibilita descrever a beleza da serra, a riqueza da terra para o plantio, o olho d’água e o lugar onde será construída a casa grande. Ao longo de sua jornada, Maria Moura contempla a escultura, buscando forças para continuar se embrenhando pelo sertão. A réplica da paisagem natural, focalizada muitas vezes em primeiro plano, enfatiza a importância da reconquista e da tomada de posse das terras herdadas, ao mesmo tempo em que nos remetem constantemente à cena de abertura da minissérie: a imagem panorâmica da Serra dos Padres em toda a sua grandiosidade.

Se Rachel de Queiroz, no romance, se utiliza de diferentes vozes discursivas para dar dinamismo à narrativa, personalizando-a; na minissérie, o desempenho dos atores, muito bem caracterizado por suas falas, vestimentas e atitudes, revela também pontos de vista diferentes e camadas sociais distintas. As tomadas de cenas que enfocam o interior das moradias, de casebres miseráveis à casa grande dos coronéis, bem como os diferentes enquadramentos de imagens externas, seguidos por enfoques panorâmicos, personalizam os diferentes ambientes, levando o espectador a se deslocar ora por vilas e cidades, ora a se embrenhar pelo sertão verdejante. A inserção de outras personagens, como coadjuvantes ou figurantes na narrativa televisiva, não altera, contudo, a identidade das personagens principais: Maria Moura, interpretada por Glória Pires, continua representando o cangaço; Marialva, na atuação de Cristina Oliveira, as tradições populares em toda a sua diversidade; e Kadu Moliterno, no papel do Padre José Maria e do Beato Romano, a religião católica e o messianismo.

Quanto à ambientação do romance, as marcas temporais e geográficas permitem-nos supor que ações das personagens desenvolvem-se no Brasil do século XIX, particularmente no sertão e nas caatingas do Nordeste. Na minissérie, o espaço ganha novas conotações, novas cores e, sobretudo, uma maior amplitude, cuja função é focar os inúmeros deslocamentos das personagens: os saltos de Maria Moura aos tropeiros ou às famílias abastadas que se encontra-

vam à beira da estrada ou em acampamentos na mata; os enfrentamentos entre a protagonista e seus inimigos em campo aberto ou em espaços propícios para emboscadas.

Friburgo foi o local escolhido para as filmagens da Serra dos Padres. A cidade de Tiradentes, em Minas Gerais, serviu de *set* de filmagem para as cenas que têm como foco os espaços urbanos. A ambientação cênica é descrita em detalhe pelos movimentos da câmera em panorâmicas, *travellings* ou em enquadramentos fechados.

No processo de filmagem, a concepção da minissérie inspirou-se na atmosfera do *western*, distanciando-se, contudo, da linguagem do cinema americano. Há uma valorização de elementos que geram uma conotação universal à trama, em que se amalgamam as marcas de brasilidade. O som poderoso da trilha sonora, composta em estúdio, dá um tom épico à história narrada, desde as primeiras imagens da abertura da minissérie. Os sons de instrumentos de época, como a rabeca e o tarol, são reproduzidos por um violão elétrico e por um tambor, para compor o fundo musical das cenas circenses. Os timbres de quatro vozes femininas, manipulados e multiplicados eletronicamente por quatro, geram trinta de duas vozes, que ecoam de forma melancólica e dramática em algumas sequências narrativas.

A composição musical criada especialmente para a personagem Maria Moura é de autoria de Orlando Morais. Violinos e violões embalam os encontros entre a protagonista e Cirino, mas a força e a determinação de Maria Moura se sobrepõem à paixão, como na letra da canção: “Quem quer comprar um coração de alguma dama sem razão, um chão, uma terra” / “Quem quer comprar uma nação, incendiada de paixão, de assalto, de rebelião” / “Quer conduzir esta oração, clamar por Deus na escuridão”.

Os procedimentos audiovisuais que norteiam a adaptação constroem o lastro de verossimilhança para a ficção, enquanto a sonoplastia vai trabalhando com as emoções do telespectador.

Na narrativa romanesca, com a morte de Cirino, Maria Moura conhece uma dor maior do que sentia enquanto refém do amor. Quando recebe das mãos de Valentim o lenço com o sangue do amado, declara-se doente. Nas palavras da heroína, “não era dor propriamente” que sentia; “era mais um estupor” que a deixava “dormente, numa espécie de meia morte” (QUEIROZ, 2010, p. 468). Depois de um período de reclusão e de total apatia, Maria Moura reage e lança-se com seus capangas em mais uma empreitada arriscada, um perigoso assalto a uma grande comitiva de comerciantes de gado, o qual poderia lhe custar a própria vida.

Os momentos de reclusão, de estupor, de apatia ganham maior dramaticidade na adaptação televisiva. Em uma série de sequências, acompanhamos o sofrimento da heroína: imóvel em um canto do quarto, segurando o lenço ensanguentado; em total estado de letargia sobre o leito ou ardendo em febre; sentada na varanda, por horas a fio, sem pronunciar uma palavra, com o olhar perdido na imensidão da serra. A cada cena há uma ruptura, e em um processo de *flashback*, a vida da protagonista é reconfigurada cronologicamente, da infância até o momento presente, privilegiando, por meio de um “retábulo audiovisual”, os momentos mais marcantes de sua trajetória de menina ingênua a mulher-guerreira.

No romance queiroziano, a narração inicia-se *in media res*. Todos os acontecimentos anteriores, que são omitidos no início da ação, são retomados poste-

riormente pelo recurso do *flashback* ou da analepse, à semelhança das epopeias. O desfecho, por sua vez, não é conclusivo. Não conhecemos o destino final da heroína ou das personagens. A narração relata-nos o início temporal de uma ação no presente, que deixa em aberto o desencadear dos acontecimentos:

*Saltei na sela. Mas antes de dar partida, me dobrei sobre o pescoço do cavalo e disse, olhando nos olhos de Duarte:*

*– Se tiver que morrer lá, eu morro e pronto. Mais ficando aqui eu morro muito mais.*

*Saí na frente, num trote largo. Só mais adiante, segurei as rédeas, diminuí o passo do cavalo, para os homens poderem me acompanhar (QUEIROZ, 2010, p. 489).*

Na minissérie, a narração também se inicia *in media res*. O *flashback* é também um recurso recorrente na reconfiguração de fatos referentes ao passado das personagens. No nível narrativo da linguagem televisiva, o *flashback* tem ainda uma dupla função: de expansão de determinadas fases das sequências narrativas ou de retardamento delas, visando manter o dinamismo e/ou o suspense dos conflitos do universo representado.

Entretanto, consta-se uma mudança de foco no desfecho da minissérie em relação à narrativa romanesca. O desejo de vingança une os inimigos de Maria Moura para um confronto decisivo. Ao grupo liderado por seus primos e por Eufrásia, juntam-se os homens comandados pelo Coronel Tibúrcio e o grupo de soldados fortemente armados. Ao saber dos preparativos de seus inimigos, Maria Moura arma-se para defender a sua fortaleza, deixando a escritura de posse de suas terras com Marialva e Valentim, com o intuito de salvaguardar o patrimônio para sua afilhada Raquel. No dia do enfrentamento, Maria Moura ordena a seu bando que permaneça na Casa Forte, para defendê-la de uma possível invasão. Segue sozinha para cumprir seu destino. Duarte, porém, não obedece às suas ordens e mantém-se ao seu lado. Diante de um verdadeiro pelotão de fuzilamento, ele é atingido por uma saraivada de balas e morre. Maria Moura continua cavalgando corajosamente, com o revólver em punho. Joga a arma ao chão e retira do bolso o lenço de Cirino ainda sujo de sangue. Empunhando o lenço, solta um brado de guerra, um grito de morte, e galopa em direção aos seus inimigos. Com seu gestual altivo e destemido, próprio dos heróis épicos, a imagem da heroína guerreira do sertão é congelada em primeiro plano. O desfecho trágico transmuta-se em apoteótico e o memorial audiovisual, propondo novas possibilidades de leitura do texto-fonte, legitima-se como artefato estético, criando um novo imaginário ficcional ao ressignificar valores histórico-culturais.

## REFERÊNCIAS

BALOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002.

BARBOSA, M. L. D. L. *Protagonistas de Rachel de Queiroz: caminhos e des-caminhos*. Campinas: Pontes, 1999.

CHIAPPINI, L. Rachel de Queiroz: invenção do Nordeste e muito mais. In: CHIAPPINI, L.; BRESCIANI, M. S. (Org.). *Linguagem e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.

GUIMARÃES, H. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003.

MEMORIAL de Maria Moura. Direção: Denise Saraceni, Mauro Mendonça Filho, Marcelo de Barreto e Roberto Farias. Direção artística: Carlos Manga. Roteiros: Jorge Furtado, Carlos Gerbase, Glênio Póvoas e Renato Campão. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1994. 1 temporada, 20 capítulos.

OLIMPIO, D. *Luzia-Homem*. São Paulo: Moderna, 2005.

PACHECO, A. C. M. Personagens em construção no *Memorial de Maria Moura*: estudo da gênese do Beato Romano. 2007. 128 f. Tese (Doutorado em Letras)– Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp095055.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2012.

QUEIROZ, R. de. *Memorial de Maria Moura*. Prefácio de Tércia Montenegro. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: veredas*. 14 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

ATIK, M. L. G. *Memorial de Maria Moura*: the novel in the language of television. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 38-47, 2012.

*Abstract: The adaptation of literary texts or theater plays to broadcasting discourse is a recurrent process in the history of Brazilian television. This transposition appears in different forms owing to the characteristics of the two languages and also to the intentions and approaches that surround their positions in art and society. The present study aims at examining the re-reading or re-creation of Raquel de Queiroz's novel Memorial de Maria Moura (1992) for the homonymous television series (1994), authored by scriptwriters Jorge Furtado and Carlos Gerbase, focusing on how, in the transposition process, an aesthetics of audiovisual narrative is constituted.*

*Keywords: novel; television series; transposition.*

Recebido em agosto de 2012.  
Aprovado em agosto de 2012.